

Rosenbrock, Anja

Komposition als Gruppenprozess - erforscht mit qualitativen Methoden

Hofmann, Bernhard [Hrsg.]: Was heißt methodisches Arbeiten in der Musikpädagogik? Essen : Die Blaue Eule 2004, S. 169-185. - (Musikpädagogische Forschung; 25)



Quellenangabe/ Reference:

Rosenbrock, Anja: Komposition als Gruppenprozess - erforscht mit qualitativen Methoden - In: Hofmann, Bernhard [Hrsg.]: Was heißt methodisches Arbeiten in der Musikpädagogik? Essen : Die Blaue Eule 2004, S. 169-185 - URN: urn:nbn:de:0111-opus-90670 - DOI: 10.25656/01:9067

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-opus-90670>

<https://doi.org/10.25656/01:9067>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.

This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Mitglied der


Leibniz-Gemeinschaft

Musikpädagogische Forschung

Bernhard Hofmann
(Hrsg.)

Was heißt methodisches Arbeiten in der Musikpädagogik?



Themenstellung: „Was heißt methodisches Arbeiten in der Musikpädagogik?“ lautete das Motto, das der *Arbeitskreis musikpädagogische Forschung e.V.* für seine Jahrestagung 2003 in Regensburg wählte. Mit „Arbeiten“ ist vorliegend „Forschen“ gemeint, die planmäßige Suche nach neuem Wissen. Forschung ist dadurch ausgewiesen, dass die Art und Weise des Wissenserwerbs, die Suche nach neuen Erkenntnissen und deren Sicherung, kurz: die Forschungsmethoden planmäßig in den Blick kommen und einer ebenso umfassenden wie gründlichen Kritik unterzogen werden. Dass Musikpädagogik, sofern sie sich als wissenschaftliche Disziplin versteht, diesen Maßstäben zu genügen hat, dürfte unstrittig sein.

„Methodisches Arbeiten“ zeichnet sich aus durch prüfende und geprüfte Begleitung. Charakteristisch dafür sind bestimmte Modi, die Forschungsprozesse motivieren, in Gang bringen und ihnen Richtung verleihen. Zur methodischen Fundierung empirischer und nichtempirischer Forschung in der Musikpädagogik legen die Studien in diesem Band in je spezifischer Weise Rechenschaft ab.

Der Herausgeber: Bernhard Hofmann, Studien in München (Musikhochschule: Lehramt Musik an Gymnasien; Staatsexamina 1983/85; Universität: Musikpädagogik, Musikwissenschaft, Pädagogik; Promotion 1994). Privatstudium Gesang, Meisterkurse Dirigieren. 1985/94 Studienrat. Lehraufträge für Chorleitung an der Musikhochschule München sowie für Musiktheorie und Gehörbildung an der LMU München. 1994/96 wiss. Mitarbeiter am Institut für Musikpädagogik der LMU München. Seit 1996 Professor für Musikpädagogik an der Universität Regensburg.

Inhalt

Vorwort	7
----------------	---

Grundlagen

<i>Matthias Flämig</i> „Fragen die mit ‚was‘ beginnen, sind völlig falsch...“ (Karl Popper). Was heißt das für die Musikpädagogik?	13
--	----

<i>Andreas Lehmann-Wermser & Anne Niessen</i> „Deshalb weisen wir nochmals darauf hin, dass die von uns vorgeschlagenen Methoden auf keinen Fall als starre Regeln zu verstehen sind ...“ Über die Individualität methodologisch reflektierter Forschung	31
--	----

Zeitgeschichtliche Entwicklungen/ Historische Musikpädagogik

<i>Georg Maas</i> Empirische Forschung zur DDR-Musikpädagogik? Anmerkungen zur Forschungsmethodik	53
---	----

<i>Heike Talkenberger</i> Musikpädagogik im Bild Methodik und Praxis der Interpretation von Bildquellen	63
---	----

<i>Rainer Schmitt & Franz Riemer</i> Fotodokumente zur Jugendmusikbewegung – was sie verraten und was sie verschweigen	83
--	----

<i>Karen Voltz</i> Orgelunterricht am Lehrerseminar in Straubing Versuch einer Rekonstruktion	101
---	-----

<i>Silke Kruse-Weber</i> Reformansätze der Klavierpädagogik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts	119
--	-----

Empirische Musikpädagogik

Renate Müller & Martin Burr

Präsentative Forschungsmethoden zur Untersuchung von
Musikinstrumentenpräferenzen in Schulen 149

Anja Rosenbrock

Komposition als Gruppenprozeß - erforscht mit qualitativen
Methoden 169

Anja Herold

Verlust oder Befreiung
Instrumentale Lernabbrüche in der populären Musik 187

Bert Gerhard

Thematische Präferenzen zur Internetnutzung für den
Musikunterricht
Ein Vergleich quantitativer und qualitativer Forschungspraxis 199

Komposition als Gruppenprozess – erforscht mit qualitativen Methoden

Pop- und Rockbands komponieren ihre Musikstücke häufig in einem kooperativen Gruppenverfahren. Das Ziel der vorliegenden Studie ist es, diese kollektiven Kompositionsprozesse näher zu erforschen. Hierbei stellt sich zum einen die Frage, welchen Einfluss Gruppenstrukturen auf den Ablauf und die musikalischen Ergebnisse der gemeinsamen Kompositionstätigkeit haben. Zum anderen macht die verbale und musikalische Interaktion Komposition zu etwas von außen Beobachtbarem; daher können neue Erkenntnisse zur musikalischen Inspiration und Elaboration gewonnen werden. Dieses Verfahren wird im Gegensatz zu einer Erforschung von Komposition gesehen, die auf rein introspektiven Berichten von Komponierenden aufbaut (vgl. auch Sloboda 1985, 103).

Fünf lokale Pop- und Rockbands wurden beim Komponieren neuer Stücke beobachtet und mit einer Videokamera gefilmt; die Beobachtung erfolgte offen erkennbar im Rahmen einer unvollständigen Teilnahme (vgl. Dehn 1997, 51). Leitfadeninterviews mit allen Bandmitgliedern gaben zusätzliche Informationen über den musikalischen Werdegang der einzelnen und über ihre Einschätzung der Kompositionsprozesse in ihrer Band. Die beiden unterschiedlichen Methoden der Datengewinnung waren darauf angelegt, Komposition in Bands von zwei Blickwinkeln zu betrachten, welche sich zum Teil ergänzen, zum Teil durch Überschneidung Validitätskontrollen zulassen (vgl. Burgess 1984, 143-144, Dehn 1997, 34).

Die Leitfadeninterviews wurden transkribiert und mittels eines qda-Programmes (vgl. Kuckartz 1999) nach der Methode der Grounded Theory (vgl. Strauss 1994) kodiert und ausgewertet. Aus ihnen wurde für jede Band und jedes Bandmitglied ein beschreibendes Porträt dargestellt, welches einerseits als Interpretationsrahmen für die gefilmten Kompositionsprozesse diente, durch einen Abgleich von Aussagen und Beobachtungen jedoch auch zur Validierung herangezogen werden konnte.

Eine besondere Herausforderung bestand in der adäquaten Auswertung der Videomitschnitte: Während die Dokumentation von teilnehmender Beobachtung durch Videomitschnitt heute nicht mehr als Seltenheit gilt, ist die Auswertung von derartigen Daten sowohl in der Musikwissenschaft wie auch in den Sozialwissenschaften bislang ein in der methodischen Literatur vernachlässigtes Feld;

bis auf wenige Ausnahmen (hervorzuheben ist hier die Untersuchung der Musikethnologin Burckhardt Qureshi, 1995, sowie die Studie von Rostvall und West, 2003¹) werden zu Forschungszwecken gedrehte Beobachtungsvideos meist eher zu Dokumentationszwecken verwendet, als dass sie detailliert und nach einem standardisierten Verfahren ausgewertet werden (vgl. Heath 1997, 190).

Grundsätzlich müssen auch ungeschnittene Videoaufzeichnungen als subjektiv gewählte Ausschnitte aus der Realität verstanden werden, welche zwar real abgelaufene Prozesse abbilden, andererseits jedoch nur durch die Auswahlkriterien der Filmenden zustande kommen können (vgl. Petermann 1991, 228; Bergmann 1991, 216, Dehn 1997, 55-59). Auch der Einfluss der Kamera auf die Gefilmten muss bei der Auswertung reflektiert werden (vgl. Birdwhistell 1970, 147, Dehn 1997, 59-60). Daher ist eine Reflexion der Validität des Filmmaterials notwendiger Bestandteil jedes Auswertungsverfahrens. Dies sind jedoch nicht die einzigen Probleme, die bei dieser Methode reflektiert werden müssen.

Die Methoden der qualitativen Forschung befassen sich vornehmlich mit der Analyse von verbalen Daten (vgl. Bortz, Döring 1995, 295). Sind qualitative Daten, zum Beispiel filmisch dokumentierten Beobachtungen, zumindest zum Teil nicht-verbaler Natur, müsste ein standardisiertes Auswertungsverfahren es also möglich machen, dass diese entweder *wie* verbale Daten ausgewertet werden, oder aber regelgeleitet in verbale Daten umgewandelt (also transkribiert) und dann *als* verbale Daten ausgewertet werden können. In beiden Fällen erfolgt eine Interpretationsleistung der auswertenden Person, welche in der Regel weit über die hinausgeht, welche z.B. bei der Transkription und Kodierung von Interviews gefordert ist; Merrens erklärt: „In der Wissenschaftstheorie ist keine einfache Regel, die eine eindeutige Transformation von Ereignissen in Aussagen ermöglicht, entwickelt worden“ (1992, 217). Ein regelgeleitetes Verfahren, mit dem sich Beobachtungen eindeutig klassifizieren lassen, ist also für die intersubjektive Nachvollziehbarkeit von Daten und Auswertung unbedingt erforderlich. Mangels methodischer Vorbilder wurde für die vorliegende Untersuchung eine Kombination verschiedener Verfahren direkt auf das Datenmaterial zugeschnitten.

¹ Die Studie von Rostvall und West (2003) lag während des Forschungsprozesses noch nicht vor, so dass sie nicht als methodisches Vorbild, wohl aber als nachträglicher methodischer Abgleich fungieren konnte.

Transkription und Analyse des Datenmaterials

Die Transkription der Videoaufnahmen umfasste im Rahmen der vorliegenden Studie zunächst eine Transkription aller Dialoge und eine Deskription der signifikanten auditiven und visuellen Beobachtungen. Die visuelle Ebene diente hierbei zunächst vornehmlich als Verständnishilfe für die auditive Ebene (Musik und Dialoge); eine Interpretation von nicht-verbalen Beobachtungen wurde ausgeklammert, wo sie – mangels verbindlicher Regeln für eine derartige Auswertung – weitgehend spekulativ geblieben wäre (vgl. Merkens 1992, 217; Wallbott 1991, 233). Daher waren die auditiven Daten Schwerpunkt der Videoauswertung.

Die Transkription der Proben beinhaltete ihren zeitlichen Verlauf, welcher im Rahmen der Auswertung zunehmend präzisiert wurde: Mittels einer Transkriptionstabelle wurde die Probe in einzelne Handlungsabschnitte eingeteilt, welche einer Zeitleiste zugeordnet und jeweils mit einer beschreibend-systematisierenden Überschrift bedacht wurden. In einer Allzweck-Kommentarleiste wurden sowohl Bemerkungen und Kommentare vermerkt, als auch notiert, an welchen Stellen eine Notentranskription des entstehenden musikalischen Materials erfolgen sollte (vgl. Tab. 1). Die anfänglich in Anlehnung an die von Burckhardt Qureshis verwendeten ‚Videocharts‘ (1995, 143) geplanten Extra-Spalten für jedes Bandmitglied wurden als unzweckmäßig verworfen, da die Ebene der Interaktion zentrales Beobachtungsthema war. Zur weiteren Systematisierung wurde die ganze Probe in ‚Kapitel‘, also in größere Sinnabschnitte eingeteilt, welche sich am Verlauf und den Anforderungen des Kompositionsprozesses orientierten (Tab. 1).

Notentranskriptionen wurden an ‚Eckpfeilern‘ des Kompositionsprozesses vorgenommen, also an Stellen, an denen sich musikalische Komponenten veränderten oder ganz neue auftauchten. Hierbei erfolgte eine Konzentration auf auditive Beobachtungen, welche für den Kompositionsprozess von direkter Relevanz waren, also z.B. auf musikalische Vorschläge einzelner und auf Jamm- oder Verifizierungsprozesse mit der ganzen Band; allerdings wurden auch einige Beispiele von metamusikalisch-kommunikatorischer Relevanz transkribiert.

Aufgrund der so erstellten verbalen und musikalischen ‚Grob-Transkription‘ wurde der Hergang der Probe in seinem zeitlichen Verlauf beschrieben; anhand der Notentranskriptionen konnte die musikalische Entwicklung des Kompositionsprozesses aufgezeigt werden. Damit entstand ein allgemeiner Eindruck der in der Band verwendeten Kompositionsverfahren im Kontext der sich in der Probe darstellenden Gruppensituation.

Zeit	Titel	Handlung	Kommentar
<i>Kapitel 2: Suche nach einem Refrain und Ausarbeitung</i>			
34:00	Problem wird benannt	Bassist2 ² : „Jetzt brauchen wir einen Refrain.“ Gitarrist/Sänger2: „Einen Re-frä-in. Den brauchen wir noch.“	
34:25	Orientierung am Text	Bassist2: „[???] den Text.“ Er sieht sich den Text für den Refrain an (hängt noch am Mikrostander). Gitarrist/Sänger2: „Also, Refrain ist das hier,“ zeigt auf das Textblatt. Bassist2: „Hm-hm.“ Gitarrist/Sänger2: „Glaube ich. Ja doch, das ist der Refrain.“	
34:40	Vorschlag 1: Akkordfolge wird vorgeschlagen und überprüft	Bassist2 probiert eine Akkordfolge aus, murmelt: „Nee, das ist zu billig. Bisschen einfach und Klischee.“ Gitarrist/Sänger2 grinst: „Das ist doch eine schöne Akkordfolge.“ Bassist2 spielt sie noch mal (H-G-D-A, H-G-D-D). Gitarrist/Sänger2: „Du glaubst, dass das hier...? Probieren. Wie hast du das gespielt?“ Bassist2: „Erst vier, und dann nachher drei.“ Beide spielen, Bassist2 mit C#-Übergang am Ende. Bassist2: „Und dann hier so ein klassisches-“ C#D-D-D-D- C#D-D-D (4 Takte). Gitarrist/Sänger2 grinst, fällt ein und spielt ‚rock’n roll‘-ähnlich auf C# und D. Beide lachen.	Einfluss der Hörgewohnheiten! Transkription 5, 1-2 ³
35:40	Vorschlag 1: Evaluation	Gitarrist/Sänger2: „Nee, das darf man nicht.“ Bassist2: „Ein klassisches Zitat.“ Gitarrist/Sänger2: „Also, harmonisch würde das hinhauen, glaube ich.“ Er spielt es, Bassist2 fällt ein, hängt 2 Takte ‚Wurmfortsatz‘ auf C#-D an, spielt es noch mal, verhaspelt sich im Schluss. Gitarrist/Sänger2: „Also...“ spielt das Ende – „Ich muss immer schmunzeln, wenn ich diese Akkordfolge höre, aber das ist völlig legitim. – Nee, es passt ja auch, ist ja auch gut.“	Einfluss der Hörgewohnheiten!

Tab. 1

Ein weiterer Auswertungsschritt war die Auswahl von kurzen, signifikanten Gesprächspassagen zur Bewertung von musikalischen Vorschlägen, welche einen besonderen Stellenwert in den beobachteten Proben einnahmen: Bei der Bewertung von Musik zeigte sich der Umgang der Bandmitglieder untereinander; Hierarchien, aber auch Methoden der Zusammenarbeit wurden deutlich. Zudem stellten gerade Bewertungsprozesse den Bezug zum musikalischen Referenzsystem der Bandmitglieder, ihren Hör- und Genreerfahrungen, dar. Eine genaue Analyse der relevanten Passagen sollte daher einen allgemeinen Eindruck zu Gruppenstrukturen verifizieren oder relativieren und die Band in ihrem musikalischen Kontext verorten.

² Zwecks Anonymisierung wurden die Namen der Bandmitglieder durch ihre Instrumentalistenbezeichnung und eine Nummer ersetzt, welche ihre Bandzugehörigkeit bezeichnet: Gitarrist/Sänger2 spielt also in Band 2 Gitarre und singt in dieser Band.

³ Dieser Vermerk kennzeichnet, dass diese Musikpassage transkribiert wurde; die Transkription ist in diesem Text als Abb. 1 zu sehen.

Zu diesem Zweck wurden diese Bewertungspassagen mit den Methoden der Konversationsanalyse transkribiert und analysiert. Dieses Verfahren hat sich schon lange vor anderen Methoden der Sozialwissenschaft mit Beobachtungsvideos beschäftigt, welche hier nicht nur als soziologisch relevante ‚Daten‘ anerkannt sind (Bergmann 1991, 216), sondern als besonders geeignete Methode zur Beobachtung ‚natürlicher‘ Gespräche in ihrem ‚natürlichen‘ Kontext gelten: Filmaufnahmen bieten nicht nur einen großen Detailreichtum, sondern können auch wiederholt betrachtet werden und bieten damit einen hervorragenden Zugang zu menschlichem Verhalten (vgl. Heath 1997, 186, 189, 198; Jorgensen 1989, 103; Bowman 1994).

Konversationsanalyse analysiert, wie Menschen anhand von Kommunikation ihre Interaktion organisieren und dabei kollaborativ Verständigung schaffen, welche die Verwirklichung gemeinsamer Ziele erst möglich macht (vgl. Clark 1996, 32, 61-62; Goodwin 1996, 375, 384-385). Dies geschieht im Rahmen eines gemeinsamen sozialen Kontextes, welcher jedoch von den Kommunizierenden immer wieder erneuert wird; Status und Kompetenzen werden durch kommunikatives Verhalten ausgehandelt (vgl. Heath 1997, 186; Peräkylä 1997, 212-213; Heritage 1997, 169-172, 175-179).

Sprachlicher Austausch und damit die gemeinsame Bewerkstelligung von Verständigung ist stark an die sequenzielle Struktur von Sprache gebunden: Kommunikationsbeiträge beziehen sich in der Regel auf vorangehende Äußerungen (Heritage 1997, 162; vgl. Brüsemeister 2000, 242). Durch die Wiederverwendung, Ergänzung und Transformation vorhergehender Redebeiträge kreieren Menschen in Kollaboration mit ihren Gesprächspartnern ein Gespräch und geben ihm Bedeutung (Goodwin 1996, 374). Die Gesprächswirklichkeit ist somit „nicht einfach vorgegeben, sondern Produkt von Interaktionsprozessen“ (Brüsemeister 2000, 251, vgl. 236-237); durch die gemeinsame Konstruktion sozialer Wirklichkeit ist jede Kommunikation als kontextabhängig, aber vor allem in sozialer Hinsicht auch kontexterneuend zu verstehen (ebd., 244-245).

Die Konversationsanalyse einer Dialogtranskription basiert also auf dem Verständnis der kollaborativen Kreation von Kommunikation auf der Basis kultureller und eventuell institutioneller Normen, wobei sowohl Verständigung als auch sozialer Kontext von den Gesprächsteilnehmern gemeinsam geschaffen wird. Die Manifestation dieser Kollaboration wird in kleinsten sprachlichen und außersprachlichen Details gefunden (vgl. Brüsemeister 2000, 237-239). Daher erfolgte die Transkription der Dialoge nach einem bestimmten Notationsverfahren, welches neben den Wortäußerungen auch Aussprache, Betonungen, Pausen etc. notiert (vgl. z.B. Atkinson, Heritage 1984, IX-XVI); auch einer Miteinbeziehung kommunikationsrelevanter visueller Faktoren wie Blickkontakt, Gesten und Bewegungen konnte durch die Konversationsanalyse ein gewisser methodischer

Rahmen gegeben werden (vgl. Heath 1984, 248-249, Brüsemeister 2000, 236). Eine Besonderheit der vorliegenden Untersuchung war jedoch auch eine konversationsanalytische Betrachtung der musikalischen Äußerungen der Bandmitglieder.

Nach der Transkription wurden die ausgewählten Gesprächssegmente in Anlehnung an Heath (1997, 167) in von den Gesprächsteilnehmern gemeinsam konstruierte Sektionen aufgeteilt, in denen jeweils spezifische Gesprächsziele verfolgt werden. In einer Detailanalyse wurden alle Äußerungen des Gespräches daraufhin untersucht, wie die Bandmitglieder bei der Komposition ihres Materials vorgehen und inwiefern dies von sich im Gespräch manifestierenden hierarchischen Beziehungen zwischen Bandmitgliedern abhängt. Im Gegensatz zu der Grobtranskription der Probe, welche oft einen mehrstündigen Prozess auf wenige Seiten Text und Notenmaterial reduzierte, wurde hier sehr eng am Video selbst gearbeitet.

Die Auswertung der Videos setzte sich auch mit der Frage der Validität des Datenmaterials auseinander. Hierbei stellte sich die Frage, inwiefern die beobachteten Personen durch den Umstand der Beobachtung in ihrem Verhalten beeinflusst wurden. Zwar kann davon ausgegangen werden, dass dies in gewisser Weise bei offener Beobachtung immer der Fall ist, doch besteht ebenso Grund zu der Annahme, dass Agierende die Anwesenheit einer Kamera nach einiger Zeit vergessen (vgl. Jorgensen 1989, 58-59; Bowman 1994; Gibbs et al. 2002). Daher wurde insbesondere bei den durch die Methoden der Konversationsanalyse ausgewerteten Gesprächssegmenten sichergestellt, dass die Bandmitglieder innerhalb dieser Passagen nicht zur Kamera blickten, da derartige Blicke ein sicheres Zeichen für dafür gewesen wären, dass die Beobachteten durch ihr Bewusstsein um die Beobachtung beeinflusst gewesen wären⁴.

⁴ Ein derartiger Blick kam in keiner der hier diskutierten Szenen vor; bei einer der anderen Bands hingegen wurde eine Szene ausgewertet, in der ein Bandmitglied überaus deutlich mit der Kamera interagiert. Bei dieser – hier nicht besprochenen Szene – wird deutlich, wie plausibel die Rückwirkungen der Beobachtung auf die Beobachteten sein können. Umso wichtiger war es, sicher zu stellen, dass dies bei den anderen intensiv ausgewerteten Szenen nicht der Fall war.

Ein Beispiel für Konversationsanalyse und Interpretation: Band 2 - die erste Refrain-Idee von Bassist2 wird kommentiert

Das folgende Beispiel (Tab. 2) stammt aus einem Kompositionsprozess von Band 2. Diese bearbeitet ein von Gitarrist/Sänger2 mitgebrachtes halbfertiges Stück, das aus Intro und Strophe besteht, dem jedoch noch der Refrain fehlt. Um einen solchen zu finden, sucht die Band gezielt nach einer Idee. Hier präsentiert Bassist2 einen Vorschlag für eine Akkordfolge, welche die anderen Bandmitglieder dann im Kontext ihrer Hörerfahrungen bewerten. Das Beispiel kann in folgende Sektionen unterteilt werden: eine erste Bewertung der Akkordfolge als klischeehaft (Zeile 1-7), die musikalische Kommentierung bei der Umsetzung (Zeile 8-21) und eine weitere Bewertung nach der Umsetzung (Zeile 22-35).

Wie auch aus anderen Beobachtungen hervorgeht, ist für Band 2 Humor ein entscheidendes Werkzeug zur ‚Entschärfung‘ von Bewertungssituationen, welche immer mit der Gefahr eines potentiellen Gesichtsverlustes⁵ einhergehen. Dass auch Bassist2 eine eventuelle negative Bewertung fürchtet, zeigt sich darin, dass er seinen Vorschlag mit extremem ‚hedging‘⁶ vorstellt: Er spielt ihn, ohne ihn explizit als Vorschlag anzukündigen, erklärt ihn dann jedoch mit leiser, beiläufiger Stimme praktisch für unbrauchbar, wodurch erst explizit wird, dass es sich bei der Akkordfolge, die er gerade vor sich hingespielt hat, um einen potentiellen Vorschlag handelt (Zeile 1-3; vgl. Abb. 1). Daher meidet er einen Gesichtsverlust, indem er sich ambivalent äußert: Sollte sein Vorschlag zu stark kritisiert werden, kann er immer noch leugnen, die Akkordfolge überhaupt als Vorschlag gemeint zu haben.

Band 2
Transkription: A. Rosenbruck

34:40

B2

Abb. 1: Band 2 – Refrainsuche: Die erste Idee von B2

⁵ Vgl. auch die Definition von „face“ bzw. Gesichtsverlust bei Brown, Levinson (1978; 66-67, 70-76) bzw. ihre Ausführungen zu inhärent gesichtsbedrohenden Sprechakten sowie zu Konversationstechniken, um einen Gesichtsverlust bei Sprecher und Hörer zu vermeiden.

⁶ Dieses englischsprachige Fachwort steht für das absichtliche Kleinmachen des eigenen (Rede-) Beitrages mittels abschwächend-entschuldigenden Bemerkungen.

1	Bassist2	<i>probiert eine Akkordfolge aus (H-G-D-A, H-G-D-D). (murmelt leise): „Nee, das ist zu billig. – – – Bisschen einfach und Klischee.“</i>
2		
3		
4	Gitarrist/Sänger2	<i>(grinst): „Das ist doch eine schöne <u>Akkordfolge</u>.“</i>
5	Bassist2	<i>spielt die Akkordfolge noch mal.</i>
6	Gitarrist/Sänger2:	<i>„Du glaubst, dass das da...?“ Er spielt die Akkorde H und G kurz an. „Probieren, eh. Wie hast du das gespielt?“</i>
7		
8	Bassist2:	<i>„Erst vier, und dann nachher drei, und dann [???].“</i>
9		<i>[__Spielt</i>
10		<i>die Akkordfolge. =</i>
11	Gitarrist/Sänger2	<i>[__Spiegelt</i>
12		<i>in seiner Haltung Bassist2, spielt die Akkordfolge mit, schaut Bassist2 dabei aufmerksam auf die Finger, hört kurz vor dem Schluss auf.</i>
13		
14		
15	Bassist2:	<i>= „Und dann hier so ein klassisches - „ C#D-D-D-D- C#D-D-D (4 Takte).</i>
16		
17	Gitarrist/Sänger2	<i>grinst, dreht sich, um sein Bodeneffektgerät zu treten, fällt ein und spielt ‚rock’n roll‘-ähnlich mit, wobei er leicht mitwippt. Beide lachen.</i>
18		
19		
20	Gitarrist/Sänger2:	<i>„Aber warum <u>nee</u>:, das <u>darf</u> man gar nicht.“</i>
21	Bassist2:	<i>„Ist doch ein klassisches Zitat.“=</i>
22	Gitarrist/Sänger2:	<i>= „Also, <u>harmonisch</u> würde das <u>hinhauen</u>, glaube ich.“ Er spielt es.</i>
23		
24	Bassist2	<i>fällt ein, wiederholt die letzten zwei Takte auf C#-D, spielt die Akkordfolge noch einmal, verhaspelt sich im Schluss</i>
25		
26	Gitarrist/Sänger2:	<i>„Also...“ spielt das Ende – – (lacht) „Ich muss immer schmunzeln, wenn ich diese Akkordfolge, aber das ist völlig legitim, is ja. – Nee, es passt ja auch, ist ja <u>gut</u>.“ (Blick zu Drummer2) – – „Wie findest du den Teil?“</i>
27		
28		
29		
30	Drummer2:	<i>„Ja:, das ist <u>gewa:gt</u>, ne!“</i>
31	Gitarrist/Sänger2:	<i>„Ist ein <u>bisschen</u>, nur mal so, dass es wirklich zu Klischee ist – nee, weil ...“</i>
32		
33	Bassist2	<i>(murmelt): „Also, ich glaube, da kann man ganz gut was für den Gesang drauf machen.“</i>
34		
35	Gitarrist/Sänger2:	<i>„Ja ja:, – <u>stimmt</u>, – den habe ich aber noch nicht.“</i>

Tab. 2

Gitarrist/Sänger2 (Zeile 4) reagiert auf diese Ambivalenz ebenfalls mehrdeutig: Seine grinsend vorgebrachte Bemerkung, „das ist doch eine schöne Akkordfolge“, hat zweifellos einen ironischen Beiklang, kann jedoch von Bassist2 durch-

aus ermutigend verstanden werden. Dies erfolgt offensichtlich auch, denn dieser spielt die Akkordfolge gleich noch einmal (Zeile 5). So kann Gitarrist/Sänger2 seinem Mitmusiker Unterstützung bieten und den Kompositionsprozess voranbringen; gleichzeitig riskiert er jedoch nicht sein eigenes Gesicht, was eventuell der Fall gewesen wäre, wenn er die simple und ‚klischeehafte‘ Akkordfolge unambivalent als positiv eingestuft hätte. Diese Ambivalenz setzt er nach dem wiederholten Spielen von Bassist2 fort, indem er zuerst die Brauchbarkeit der Akkordfolge anzweifelt, dann aber seine Bereitschaft zum Ausprobieren des Vorschlags signalisiert und Bassist2 ermutigt, ihm seine Akkordfolge zu zeigen (Zeile 6-7). Die von ihm kurz angespielten Akkorde, die beiden ersten der Akkordfolge, haben hier ebenfalls eine Doppelfunktion: Direkt nach seiner anzweifeln den Bemerkung gespielt, schwächen sie diese ab, indem sie eine musikalische Rückverbindung zu der Idee von Bassist2 schaffen: Wenn Gitarrist/Sänger2 die Akkordfolge gänzlich ablehnen würde, würde er sie kaum anspielen. Andererseits weisen die beiden angespielten Akkorde auch voran auf seine Frage, wie Bassist2 die Akkordfolge gespielt hat: Gitarrist/Sänger2 zeigt damit, dass er dies zwar zum Teil schon weiß – bei der einfachen, ‚klischeehaften‘ Idee keine große Kunst. Seine anschließende Frage delegiert die Autorität jedoch zurück an Bassist2; somit hat Gitarrist/Sänger2 sowohl seine eigene musikalische Kompetenz bewiesen als auch die seines Mitmusikers bestätigt.

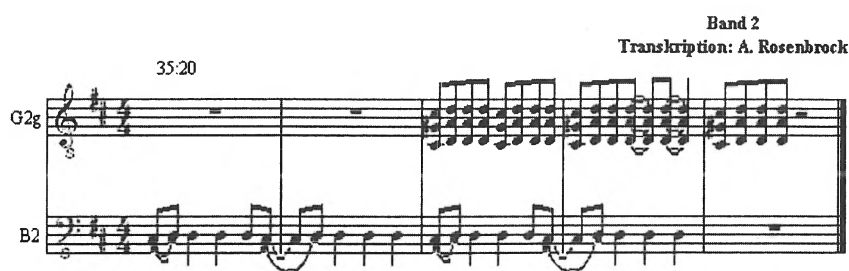


Abb. 2: Band 2 – Refrainsuche – „Rock’n’Roll-Faxen“

Während Bassist2 seine Akkordfolge erneut vorspielt, steht Gitarrist/ Sänger2 ihm gegenüber und spiegelt mit seiner Körperhaltung die Haltung des Bassisten. Sein Stoppen vor dem ‚Rock’n’Roll-Schluss‘ der Akkordfolge (vgl. Abb. 2) mag ein Verständnisproblem sein oder seine Weise, sich von diesem musikalischen Klischee zu distanzieren: Nachdem Bassist2 diese Passage bereits leicht ironisch als „klassisch“ bezeichnet hat (Zeile 15), treibt Gitarrist/Sänger2 deren Klischeehaftigkeit auf die Spitze, indem er musikalisch einen leicht übertriebenen Rock’n’Roll-Gestus annimmt – sowohl in dem, was er spielt, als auch durch das

Treten seines Effektgerätes und das Mitwippen (Zeile 17-19). So löst er sich auch in musikalischer und körperlicher Hinsicht davon, Bassist2 zu spiegeln. Beide Musiker haben durch diesen ‚meta-musikalischen Witz‘ eine Gelegenheit, zusammen zu lachen und somit Gemeinsamkeit zu schaffen. Auf dieser unproblematischen Ebene⁷ kann dann Gitarrist/Sänger2 wieder seine Bedenken äußern; er tut dies mit einer Bemerkung, die schon grammatisch ambivalent ist, da er offensichtlich mitten im Satz von einer Frage zu einer Aussage wechselt (Zeile 20). Auch hierin kann man sein ambivalentes Verhältnis zu der zu bewertenden Akkordfolge sehen, welche sich letztendlich in der halbironischen Bemerkung „das darf man gar nicht“ manifestiert: Diese Bemerkung scheint natürlich stark übertrieben, da sie einen ‚Gesetzesbruch‘ suggeriert; die ‚Gesetze‘ sind jedoch offensichtlich ästhetischer Natur. Bassist2 scheint diese ‚Gesetze‘ auch anzuerkennen, führt jedoch eine ‚Gesetzeslücke‘ an: Sein Vorschlag ist ein „Zitat“ (Zeile 21).

Wieder relativiert Gitarrist/Sänger2 seine Aussage, indem er die Akkordfolge nun nicht mehr mit den ‚Gesetzen‘ der Ästhetik, sondern den ‚Gesetzen‘ der Harmonielehre bewertet – und diese befolgt die Idee von Bassist2 seiner Aussage nach. Nach erneutem Spielen der Passage widerspricht er sich zwei weitere Male: Er sagt, er müsse „schmunzeln“, wenn er die Akkordfolge höre (Zeile 20) und bezeichnet sie dann wieder als „legitim“ (Zeile 27). Nachdem er seine eigene Unsicherheit derartig deutlich und wiederholt zum Ausdruck gebracht hat, fragt er Drummer2 nach seiner Meinung (Zeile 28). Auch dieser äußert sich nicht eindeutig; sein in die Länge gezogenes „gewagt“ (Zeile 30) betont das Problem, zu dem er jedoch nicht eindeutig Stellung bezieht. Auch Bassist2 drückt das Dilemma noch einmal aus, gibt der Diskussion jedoch eine neue Dimension, indem er die Besingbarkeit der Akkordfolge erwähnt (Zeile 32-34). Seine sehr leise Stimme kann dahingehend gedeutet werden, dass auch er sich nicht eindeutig hinter seine eigene Idee stellen möchte. Auch hier relativiert und bestätigt Gitarrist/Sänger2 die Bemerkung von Bassist2 gleichzeitig (Zeile 35).

⁷ Humor gilt als Technik, um mit einem Gesprächspartner Gemeinsamkeiten zu etablieren und somit Gesichtsverlust zu minimieren (Brown, Levinson 1978, 129-130). Auch Jefferson (1984, 348-351) sieht gemeinsames Lachen als etwas, das in manchen Gesprächen systematisch produziert wird, um problematische Situationen besser zu meistern.

Band 2
Transkription: A. Rosenbrock

④ 38:35 - alle

Abb. 3: Band 2 – Refrain Version 1

Im Anschluss an das analysierte Gesprächssegment spielt die Band den Vorschlag von Bassist2, wobei sie spontan ein einfaches Arrangement inklusive Gesangsmelodie entwickelt (vgl. Abb. 3). Diese erste Version des Refrains wird dann jedoch wieder verworfen; eine ebenfalls von Bassist2 vorgeschlagene, zweite Akkordfolge wird letztendlich zum Refrain des Songs. Auf diesen singt Gitarrist/Sänger2 – trotz einer anderer Harmonienfolge – die Melodie des zuerst arrangierten Refrains; hierdurch ergeben sich harmonische Spannungen, die eventuell zum Reiz des Refrains beitragen. Somit hat die Umsetzung des ersten Vorschlags von Bassist2 eine Auswirkung auf die Entwicklung der Komposition, obwohl dieser Vorschlag später verworfen wurde.

Musikalische Vorschläge müssen sich in Band 2 offensichtlich einer ausgiebigen Bewertungen aussetzen; Bassist2 präsentiert seine Idee mit deutlichem ‚hedging‘, was darauf hinweist, dass er eine kritische Bewertung antizipiert. Das entscheidende Kriterium ist hierbei das ästhetische Urteil der Bandmitglieder, welches explizit im Kontext der gemeinsamen Hörerfahrungen und des daraus resultierenden Stils der Band gefällt wird; an der Urteilsbildung beteiligte sich dabei auch Bassist2 und hinterfragt damit auch seinen eigenen Vorschlag. Generell

lässt die intensive Diskussionsstruktur auf eine stark ausgeprägte Gleichberechtigung, aber auch auf eine starke Produktorientierung schließen: Wenn etwas nicht gefällt, wird es offen und manchmal schonungslos kritisiert; für persönliche Eitelkeiten scheint ebenso wenig Raum wie für persönliche Schwächen. Dies jedoch wird durch eine positive Grundatmosphäre erträglich gemacht:

Die bemerkenswerte Fähigkeit der Bandmitglieder, meta-musikalisch zu kommunizieren, kreiert in Verbindung mit Humor Gemeinsamkeiten und entschärft die gesichtsbedrohende Situation der Bewertung. Bandmitglieder müssen Kritik, aber keine Bloßstellung fürchten, da Machtkämpfe in der Band keine große Rolle zu spielen scheinen; die Musiker scheinen nicht nur um das eigene Gesicht, sondern zumindest in kritischen Situationen auch um das ihrer Mitmusiker bemüht zu sein. Die positive Atmosphäre und das stark ausgeprägte Gemeinschaftsgefühl in der Band werden in bestimmten Kommunikationssituationen aktiv und gemeinsam von den Bandmitgliedern geschaffen. Wichtig scheint hierbei jedoch das Bewahren der eigenen Schlagfertigkeit, wie an den zum Teil sehr raschen Kommunikationssequenzen zu sehen ist. Ohne eine gewisse Grundaufmerksamkeit, ohne ausgeprägte musikalische Kenntnisse in einem bestimmten Bereich und ohne die Bereitschaft, in der humoristisch-kritischen Atmosphäre der Band auch selbst einmal einzustecken, könnte niemand in dieser Band lange bestehen. Die Bandmitglieder sind also gleichberechtigt – so lange sie sich vor ihren Mitmusikern dessen würdig erweisen.

Abgleich mit den Interviews

Die anhand der Videoaufnahmen gemachten Beobachtungen erfuhren im Rahmen der Auswertung einen Abgleich mit den Erkenntnissen, welche aus der Kodierung und Auswertung der Interviews gewonnen wurden:

Den Interviews ist zu entnehmen, dass sich die Mitglieder von Band 2 in vieler Hinsicht ähneln; alle sind mit einer Vorliebe für Punk, mit autodidaktischem Lernen und – zunächst – auch mit dem gleichen Instrument, nämlich Gitarre, in die Musik hineingewachsen. Zwei von ihnen kennen sich aus Kindertagen und spielen seit Jahren zusammen in Bands. Ihre gemeinsame Basis, so sagen sie, tut ihrem Zusammenspiel und dem Bandklima gut:

Bassist2: „Also, das ist auch die harmonischste Band, die ich je hatte, muss ich sagen – also, weil die musikalischen Vorlieben bei uns auch alle ziemlich gleich sind. Und alle den gleichen Werdegang haben, alle das gleiche Alter...“

Auch wenn sie weder mit Noten noch mit allen Feinheiten der musikalischen Fachsprache vertraut sind, so schildern sie ihre Kommunikation im Proberaum

doch als eine konstruktive und effektive. Diese bezieht Kommunikation sich häufig auf ihre Genreerfahrungen und ist nicht immer verbaler Natur:

Drummer2: „Aber das brauchen wir auch nicht, weil klar ist, was verlangt ist. Wenn Gitarrist/Sänger2 ein Stück anschlägt und das spielt, dann weiß jeder gleich, aha, das klingt so und muss so gespielt werden. Wir wissen es einfach, weil wir denselben Background haben und seit 15/20 Jahren diese Musik hören.“

Gegenseitige Kritik und Offenheit wird von den Bandmitgliedern explizit als wichtiger Aspekt ihrer Zusammenarbeit genannt:

Gitarrist/Sänger2: „Anfangs war das schon schwieriger, als man sich noch nicht so lange kannte. Die beiden kennen sich ja schon so lange wie – Tausende von Jahren. Bassist2 kannte ich seit wenigen Jahren, und Drummer2 kannte ich gar nicht. Anfangs ist die Hemmschwelle natürlich größer, sich gegenseitig zu sagen: ‚Das ist Scheiße.‘ Obwohl das natürlich Schwachsinn ist, aber das ist ja nun mal so und rein menschlich. Aber inzwischen ist das so, sicher, dass wir uns das so sagen, knallhart. Oder es sind ein paar Beckenschläge zu viel, dann sagen wir auch, ‚Das nervt tierisch, dieses Crash-Becken‘, oder so.“

Einen besonderen Wert legen sie auf Gleichberechtigung; jeder soll sich trauen dürfen, Kritik anzubringen.

Gitarrist/Sänger2: „Ich glaube, dass jede Band eine eigene Arbeitsdynamik hat. Und in Bands, wo es unangenehm wird, da spürt man, dass sich dort mitunter Hierarchien sich aufbauen, oder Leute sich nicht mehr trauen, was zu sagen. Es ist immer schön, wenn es möglich ist, in einer Band diesen Idealzustand herzustellen. Das ist so - nennt man das eine homogene Masse? - wo alle irgendwie auf einem Level gleichviel zu sagen haben. Und das irgendwie klappt.“

Über die gemeinsame Komposition äußern sich alle Bandmitglieder positiv; hervorgehoben wird die förderliche Wirkung des angenehmen Bandklimas.

Drummer2: „Aber im Moment bin ich auf jeden Fall zufrieden. Auch wie wir Stücke machen, und das Arbeitsklima ist auch gut. Wenn wir gute Stimmung haben, ist das Arbeiten an sich, an den Stücken, immer gut.“

Die Bandmitglieder erklären, sie seien alle am Kompositionsprozess beteiligt und schätzten die Beiträge der anderen, da dies die Qualität der Stücke hebe; gemeinsam komponierten sie alle besser als alleine:

Gitarrist/Sänger2: „So, wie man es sich im Kopf vorgestellt hat, wie es als fertiger Song klingen soll, ist es dann entweder gar nicht realisierbar oder würde in Wirklichkeit dann doch nicht so gut klingen. Wenn man versucht, so ein komplettes Stück zu schreiben, hat man ja auch dankbarerweise kompetente Mitmusikanten, die dann immer gute Einfälle haben, wie man das hinkriegt.“

Drummer2: „[...] das wird dann nachher zusammen ausgearbeitet. Und ich glaube, das ist halt so eine gewisse Qualität von den Stücken. Ich kenne das selber, wenn ich selber ein Stück mache, ist das meistens immer ein bisschen – irgendwas fehlt da dann noch, so ein gewisser Kick. Und den können die Leute, die sich das von außen anhören, da eigentlich am besten reinkriegen.“

Auch wenn Zitate außerhalb ihres direkten Zusammenhanges nur mit Vorsicht verwendet werden sollten (vgl. Hemming 2002, 41), so lässt sich mit dieser Zusammenstellung ein Eindruck des musikalischen Hintergrundes von Band 2 darstellen; da viele Zitate in dieselbe Richtung gehen, verdichtet sich der Eindruck: In Band 2 sind alle Bandmitglieder gleichberechtigt an einem aufwendigen, auf Hörerfahrungen bezogenen Bewertungsprozess beteiligt und gestalten so gemeinsam ihre Stücke. Zudem betonen sie, dass sie sich alle mit eigenen Ideen am Kompositionsprozess beteiligen.

Sämtliche Grundrichtungen der hier angeführten Aussagen decken sich mit den Beobachtungen aus dem Videobeispiel: Den Refrain zum Stück von Gitarrist/Sänger2 komponierte Bassist2; nach einem langen Bewertungsprozess wurde der hier thematisierte Vorschlag zwar verworfen, jedoch dafür ein zweiter Vorschlag von ihm umgesetzt. Alle Bandmitglieder sind an der Bewertung beteiligt; Drummer2 wird sogar explizit nach seiner Meinung gefragt. Während die Kritik am Vorschlag von Bassist2 relativ schonungslos ist, wird sie doch in einer sehr humorvollen Art und Weise vorgebracht, welche zudem eine Umsetzung nicht explizit ausschließt; die Stimmung bleibt positiv. Auch zeigt sich der enge Zusammenhalt in der Band in ihrer Art und Weise, mit Musik über Musik zu kommunizieren und an geteilte Hörerfahrungen anzuknüpfen⁸; die gemeinsame musikalische Basis ermöglicht ihnen, sich auch jenseits der Worte miteinander zu verständigen.

Diskussion der Methode

Auch wenn hier nur ein kleines Fragment aus einem Fallbeispiel diskutiert werden konnte, wurden die Grundzüge der von mir verwendeten Methode illustriert; es wurde gezeigt, wie die Beobachtungsvideos der vorliegenden Studie multidimensional ausgewertet und im Kontext der Interviewaussagen verifiziert bzw. überprüft wurden. Die hier entwickelte Methode hat sich als dem Gegenstand angemessen erwiesen; gerade dadurch, dass die Videos auf mehr als eine Art und Weise ausgewertet wurden, waren weitere Validitätskontrollen möglich.

⁸ Letzteres wird in anderen Beispielen derselben Band deutlicher als in dem vorliegenden; deren Diskussion würde jedoch den Rahmen dieses Textes sprengen.

Zu kurz kam in dieser Methodenbeschreibung die Darstellung der Analyse der transkribierten Musik, welche die musikalische Entwicklung im Rahmen der Gruppensituation nachvollziehbar macht. Da ein analytischer Vergleich von notierter Musik jedoch zu den Standardmethoden der Musikwissenschaft gehört, wurde hier auf eine nähere Erläuterung verzichtet. Allerdings ist die von den Bands entwickelte Musik nur zum Teil als Transkription nachzuvollziehen, während andere Aspekte, zum Beispiel der Sound der Band, für dieses Verfahren nicht zugänglich sind (vgl. Monson 1996, 94). Hier wiederum kann der Notentext nur durch eine verbale Beschreibung weiter illustriert werden; ein exaktes Notations- oder gar Analyseverfahren für Sound existiert (noch?) nicht. Dies wird als Defizit empfunden, welches jedoch kein Spezifikum der verwendeten Methode ist, sondern auf ein allgemeines musikwissenschaftliches Problem weist.

Eine universelle Methode zur adäquaten Auswertung von Beobachtungsvideos unter Berücksichtigung von direkt aus der gefilmten Interaktion hervorgehender Musik bleibt weiterhin ein Desideratum; vermutlich müssen vergleichbare Untersuchungen ebenso wie die vorliegende mit einem Methodencocktail arbeiten, welcher genau auf Datenmaterial und Forschungsfrage zugeschnitten ist. Allerdings zeigt die hier vorgestellte Studie, dass die systematische Analyse von nicht-verbalen qualitativen Daten mit klarem Musikbezug kein Ding der Unmöglichkeit ist.

Literatur

- Atkinson, J. Maxwell; Heritage, John (Hg.) (1984): *Structures in Social Action. Studies in Conversation Analysis*. Cambridge: University Press.
- Bergmann, Jörg R. (1991): *Konversationsanalyse*. In: Flick, Uwe; von Kardoff, Ernst; Keupp, Heiner; von Rosenstiel, Lutz; Wolff, Stephan (Hg.): *Handbuch Qualitative Sozialforschung. Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen*. München: Psychologie Verlags Union. S. 213-218.
- Birdwhistell, Ray L. (1970): *Kinesics and Context. Essays on Body-Motion Communication*. Norwich: Penguin.
- Bortz, Jürgen; Döring, Nicola (1995): *Forschungsmethoden und Evaluation*. Berlin: Springer.
- Bowman, Marcus (1994): *Using Video in Research*. In: *Spotlights - The Scottish Council for Research in Education*, 45 (1994) <<http://www.scre.ac.uk/spotlight/spotlight45.html>>.
- Brown, Penelope; Levinson, Stephen (1978): *Universals in Language Usage*. In: Goody, Esther N. (Hg.): *Questions and Politeness. Strategies in Social Interaction*. Cambridge [u.a.]: University Press. S. 56-289.
- Brüsemeister, Thomas (2000): *Qualitative Forschung. Ein Überblick*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

- Burckhardt Qureshi, Regula (1995): *Sufi Music of India and Pakistan. Sound, Context and Meaning in Qawwali*. Chicago: University Press.
- Burgess, Robert G. (1984): *In the Field. An Introduction to Field Research*. Herts [u.a.]: Allen & Unwin.
- Clark, Herbert H. (1996): *Using Language*. Cambridge: University Press.
- Dehn, Christopher (1997): *Die filmische Beobachtung als qualitative Forschungsmethode. Eine Untersuchung am Beispiel der Filmtriologie 'Turkana Conversations' von David und Judith MacDougall*. Veröffentlicht durch: Freie Universität Berlin, Institut für Soziologie.
- Gibbs, Graham R.; Friese, Susanne; Mangabeira, Wilma C. (2002): *Technikeinsatz im qualitativen Forschungsprozess*. In: *Forum Qualitative Sozialforschung*, 2 (2002) <<http://www.qualitative-research.net/fqs/fqs.htm>>.
- Goodwin, Charles (1996): *Transparent Vision*. In: Ochs, E.; Schegloff, E.A.; Thompson, (Hg.): *Interaction and Grammar*. Cambridge: University Press. S. 370-404.
- Heath, Christian (1997): *The Analysis of Face to Face Interaction Using Video*. In: Silvermann, David (Hg.): *Qualitative Research. Theory, Method and Practice*. London [u.a.]: Sage. S. 183-200.
- Hemming, Jan (2002): *From Cultural Theory to Grounded Theory. Methodological Perspectives of Qualitative Research in Popular Music Studies*. In: Kärki, Kimi; Leydon, Rebecca; Terho, Henri (Hg.): *Looking Back, Looking Ahead. Popular Music Studies 20 Years Later*. (Tagungsband des IASPM. Hg. vom IASPM Norden.) Turku. S. 40-48.
- Heritage, John (1997): *Conversation Analysis and Institutional Talk: Analysing Data*. In: Silvermann, David (Hg.): *Qualitative Research. Theory, Method and Practice*. London [u.a.]: Sage. S. 161-182.
- Jefferson, Gail (1984): *On the Organisation of Laughter in Talk About Troubles*. In: Atkinson, J. Maxwell; Heritage, John (Hg.): *Structures in Social Action. Studies in Conversation Analysis*. Cambridge: University Press. S. 346-369.
- Jorgensen, Danny L. (1989): *Participant Observation. A Methodology for Human Studies*. Newbury Park, CA [u.a.]: Sage.
- Kuckartz, Udo (1999): *Computergestützte Analyse qualitativer Daten: Eine Einführung in Methoden und Arbeitstechniken*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Merkens, Hans (1992): *Analyse von Protokollen teilnehmender Beobachter*. In: Hoffmeyer-Zlotnik, Jürgen H. P. (Hg.): *Analyse verbaler Daten. Über den Umgang mit qualitativen Daten*. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 216-247.
- Monson, Ingrid (1996): *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University Press.
- Peräkylä, Anssi (1997): *Reliability and Validity in Research Based on Transcripts*. In: Silvermann, David (Hg.): *Qualitative Research. Theory, Method and Practice*. London [u.a.]: Sage. S. 201-220.
- Petermann, Werner (1991): *Fotografie- und Filmanalyse*. In: Flick, Uwe; von Kardoff, Ernst; Keupp, Heiner; von Rosenstiel, Lutz; Wolff, Stephan (Hg.): *Handbuch Qualitative Sozialforschung. Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen*. München: Psychologie Verlags Union. S. 228-232.
- Rosenbrock, Anja (2002): *'Putting it together.' Betreiben Pop- und Rockbands Komposition?* In: Bonz, Jochen (Hg.): *Popkulturtheorie*. Mainz: Ventil. S. 133-153.
- Rostvall, Anna-Lena; West, Tore (2003): *Theoretical Perspectives on Designing a Study in Interaction*. In: Kopiez, Reinhard; Lehmann, Andreas C.; Wolther, Irving; Wolf, Christian (Hg.): *Experience: Music in Science - Science in Music. (Proceedings on CD-*

- ROM of the 5th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences in Music [ESCOM].*) o.O.. S. 562-564.
- Sloboda, John A (1985): *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon.
- Strauss, Anselm L. (1994): *Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung*. München: Wilhelm Fink.
- Walbott, Harald G. (1991): *Analyse der Körpersprache*. In: Flick, Uwe; von Kardoff, Ernst; Keupp, Heiner; von Rosenstiel, Lutz; Wolff, Stephan (Hg.): *Handbuch Qualitative Sozialforschung. Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen*. München: Psychologie Verlags Union. S. 232-236.

Anja Rosenbrock
Schwalbenstr. 16
26123 Oldenburg
rosenbrock@uni-bremen.de